LORENZO RENZI

CELE MAI VECHI VERSIUNI ALE *MIORIȚEI*

1. La ce ne gândim când ne gândim la *Miorița?* Răspunsul este evident: la celebra versiune a lui Alecsandri, publicată mai întâi în revistele „Bucovina" și „Zimbrul" în 1850, apoi în volumul *Balade* (Iași, 1852), în sfârșit în *Poezii populare ale românilor* (București, 1866)[1].

Cum s-a recunoscut de multă vreme, *Miorița* lui Alecsandri nu este o versiune întru totul populară. Adică nu este o „versiune" în sensul modern al termenului, deci nu este transcrierea unei execuții precise a baladei de către un interpret determinat (lăutar). În schimb, este cu siguranță un produs de sinteză, adică un text făcut din diverse texte și care nu exclude, după părerea mea și nu numai a mea, intervenția aceluiași culegător cult (vezi Renzi 1968, p. 67 și urm.).

Lucrul acesta este, de altfel, valabil, în România, și pentru poveștile lui Ispirescu sau, în Germania, pentru cele ale fraților Grimm, pentru baladele populare sârbești ale lui Vuk Karadžić sau pentru *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci* ai lui Tommaseo etc. etc. Nu este cazul, vom vedea, al vechii versiuni a lui Șincai, de curând adusă la lumină, o versiune cu adevărat în stadiu „sălbatic": dar ea reprezintă excepția, și nu cea a lui Alecsandri.

Alecsandri, ca și ceilalți culegători citați, nu era și nu putea fi, în timpul său, un folclorist în sensul modern al termenului. Era un poet care, ca alți poeți (printre care Goethe în Germania), culegea balade populare. Publicîndu-le, le ajusta, le aranja, le înfrumuseța (după propriile concepții și după cele ale timpului său). Este destul să avem în vedere titlul culegerii sale: *Poezii populare ale românilor adunate și **întocmite** de Vasile Alecsandri:* „întocmite", adică „reelaborate, puse în ordine, aranjate".

În opera sa fundamentală dedicată culturii etnografice românești, Mircea Eliade (1970, cap. VIII: *L'agnelle voyante)* a reamintit polemica aspră stârnită în România în jurul interpretării mistice a *Mioriței,* interpretare reprezentată de

[1] Vii mulțumiri Laurenției Dascălu-Jinga, lui Andrei Avram și lui Alexandru Niculescu pentru ajutorul pe care mi l-au dat în legătură cu diferite aspecte ale acestei lucrări. Responsabilitatea pentru ce e scris aparține, totuși, numai autorului.

autori ca Dan Botta, Liviu Rusu și de capodopera unui intelectual și poet de importanța lui Lucian Blaga *(Spațiul mioritic)*. Conform acestei interpretări, balada și-ar avea punctul culminant în „căsătoria dintre păstor și moarte". Interpretarea baladei a dat naștere opoziției lui H. H. Stahl (1938), eminent reprezentant al „școlii sociologice de la București" fondată de D. Gusti. Opera lui Stahl, împreună cu cea anterioară a lui I. Mușlea (1925) și, în fine, cu contribuția fundamentală a lui Constantin Brăiloiu (1946), constituie așa-numita „interpretare antropologică" a *Mioriței*, bazată pe analogia dintre o parte a conținutului baladei și obiceiul, atestat la români ca și la multe alte popoare, de a celebra funeraliile unui tânăr mort necăsătorit sub formă de căsătorie.

Toată această polemică asupra „Mioriței" s-a desfășurat având ca punct de plecare textul lui Alecsandri și între autori care se bazau tot pe Alecsandri. Chiar și în 1970, Mircea Eliade tratează despre „Miorița" pornind doar de la versiunea lui Alecsandri, pe care o reproduce ca punct de referință unic la începutul eseului. Aceasta, deși îi era cunoscută monumentala operă a lui Fochi (1964), în care sunt adunate 725 de versiuni ale baladei și ale colindei (nu toate, e adevărat, de aceeași valoare, cum vom vedea). Mai avea la dispoziție și cercetarea lui Caracostea (1941), care o urmărise în varietățile sale teritoriale pe întreaga Românie, încât putea judeca balada în efectiva sa varietate folclorică.

Nu-mi este deloc greu să-mi mărturisesc predilecția pentru interpretarea antropologică, față de cea mistică. Dar nu este numai o chestiune de gust, nici una de înverșunare târzie în condamnarea opiniilor „de dreapta", opinii care în anii regimului comunist au avut chiar prea mult timp ca să se decanteze. Din aceste contrapuneri încercăm să ne eliberăm, cel puțin într-o măsură. Dar cele care vorbesc sunt faptele. Iar aici faptul este că principalul punct de sprijin pentru teza mistică îl constituie tocmai un grup de versuri care, probabil, nu sunt populare, ci conțin o intervenție a lui Alecsandri. E vorba de v. 74-77 din varianta Alecsandri:

Să le spui curat
că m-am însurat
cu-o mândră crăiasă
a lumei mireasă.

Îndoiala că ultimul vers n-ar fi popular a fost exprimată pentru prima dată de Caracostea în 1915 și am reluat-o și eu în 1968 (p. 119). Se întâmplă că expresia „a lumei mireasă" nu se găsește în altă parte în folclorul românesc. Iar în poezia populară, „einmal ist keinmal", nu există cazuri singulare, iar ceea ce apare o singură dată, n-ar trebui, în realitate, să apară niciodată, fiind, probabil, rezultatul unei erori sau, cum presupunem în cazul de față, al unei intervenții a

culegătorului. Pe de altă parte, și semnificatul său nu este evident. Alecsandri *(Poezii populare...*, îngrijite de G. Vrabie, București, 1965, vol. II, p.15) a glosat:

> „Moartea! Ea domnește ca o regină asupra omenirei și e totodată mireasa lumei: Tot omul e logodit cu moartea din minutul ce el intră în viață".

Pe lângă aceasta, intervenția, în forma pe care a primit-o, ar putea fi datorată dorinței *de a evita izolarea unui vers precedent nerimat*. Nu s-a subliniat îndeajuns, într-adevăr, că Alecsandri a regularizat metrica populară. Asupra unor asemenea considerații voi reveni imediat, dar deocamdată să vedem care e importanța, absolut fundamentală, a v. 77.

Ciobănașul, cum se știe, nu se apără, ci se lasă ucis. De ce? Interpretarea mistică constă tocmai în sublinierea dorinței sale de a muri în măsura în care moartea, acceptată nu numai cu pasivitate, ci și cu voluptate, l-ar face pe om să se reintegreze în natură. Această reintegrare este reprezentată ca o căsătorie cu moartea.

Pentru această interpretare, versurile 74-77 sunt esențiale. Dar întreaga interpretare devine problematică sau cade cu totul dacă versurile nu sunt originale.

În cartea mea am susținut că lui Alecsandri îi aparține o anumită atmosferă romantică sau de-a dreptul decadentă, care se suprapune textului popular. Aceste versuri, și în particular v. 77, sunt, după opinia mea, un exemplu al acestei prezențe[2].

Este deci evident că deosebirea a ceea ce este autentic popular de ceea ce nu este, ci aparține lui Alecsandri, nu este un exercițiu cu un scop în sine. Miza este mare: locul pe care *Miorița* l-a ocupat și continuă să-l ocupe în cultura și în spiritualitatea românească.

Astăzi, în versiunile sigur sau aproape sigur populare ale *Mioriței*, păstorul nu spune niciodată că ar vrea să se căsătorească cu moartea. Versiunile care vorbesc de nunta ciobănașului și care precizează identitatea miresei o identifică pe rând cu:

a) un obiect legat de moartea ciobanului și care, tocmai de aceea, ne dezvăluie moartea travestită în căsătorie: stâna (Fochi, CCCCLXXV, Munt. 19); sapa și cazmaua (Fochi, CCCXCIV, Munt. 53); pistolul (Fochi, Est. 17, Craina, fosta Iugoslavie) etc.;

b) o figură feminină, și anume: o fată de împărat/rege (*fată de crai, de*

---

[2] Dacă această versiune celebră i-a fost furnizată lui Alecsandri de către Alecu Russo, care i-ar fi dus-o la Paris în 1852, sau dacă lucrurile stau altfel, nu este limpede. Vezi Fochi 1964, p. 124 și urm.; ediția lui Vrabie din 1965, I, p. 78; cf. Renzi 1968, p. 114, nota 2.

împărat) (Fochi, CCCLIII, Olt. 16; CCCLXXIX, Munt. 49; CDIII, Munt. 56a etc.); personaj de basm; „sora soarelui" (unele versiuni ungurești), „sora soarelui, nepoata pământului, minunea lumii" (cea mai veche versiune maghiară, culeasă de la ceangăi, la Cleja, jud. Bacău, în Moldova, în 1843, dar publicată doar în 1986, reprodusă în traducere italiană în Renzi 1968, p. 129). Nu știu dacă sora soarelui poate fi luna (ca în celebra baladă cosmogonică, Amzulescu 1964, n. 1) și ce semnificație poate fi atribuită acestei identificări.

c) combinarea acestora două: bălegarul și sora soarelui (unele versiuni maghiare).

Punctul de plecare al lui Alecsandri era probabil o expresie asemănătoare uneia dintre acestea, expresie pe care, cum am spus, el ar fi putut-o modifica și din motive de metrică.

Și anume: se știe că în poezia populară românească nu există strofe[3]. Rima, care este premisa organizării strofice, există, dar nu e obligatorie, iar dispunerea sa nu este regulată. Tocmai din acest motiv nu pot exista strofe, care, prin definiție, sunt secvențe regulate de repetiții ale acelorași rime. Pe lângă că versurile fără rimă sunt frecvente, nici poziția lor nu e previzibilă. După prețioasele calcule statistice ale lui Brăiloiu (1967, p. 79-80), în bocete perechile de versuri rimate reprezintă circa 68%, secvențele de 3 versuri rimate 17%, cele de 4 reprezintă 5%, în timp ce cele de 6 apar de 3 ori și una de 9 o singură dată dintr-un total de 1482 de versuri. Pe de altă parte, sunt circa 9% versuri nerimate[4].

Examenul făcut tot de Brăiloiu pe 1215 versuri din cântecele din Bihor culese de Bartók a dat rezultate asemănătoare: perechi rimate: 73%, 3 rime: 14%, 4 : 4%, 5 : mai puțin de 2%, 6 : 1%; versuri nerimate: 6%.

În acest cadru, care e situația *Mioriței* lui Alecsandri? Nu există nici un vers fără rimă, în timp ce din 124 de versuri există 48 de perechi rimate, 5 secvențe de 3 versuri, 1 de 4, 1 de 8.

Cum se vede, e vorba de un întreg organizat într-un mod mai uniform decât în cele două corpusuri populare, lucru care rezultă din faptul că nu există versuri izolate și că perechile rimate urcă la 77%, față de 68 și 73% în cele două corpusuri.

Rămâne valabilă, cred, cerința pe care am avansat-o încă în cartea mea din 1968, când am susținut că o înțelegere justă a *Mioriței* lui Alecsandri ne-o poate permite numai o comparație exactă cu alte versiuni ale baladei, mai ales cu cele mai vechi, versiuni care sau precedă cronologic varianta lui Alecsandri, sau, din diferite motive, nu sunt influențate de aceasta. De la un punct încolo, orice

[3] Pentru metrica populară românească, vezi Brăiloiu 1954.

[4] Uneori, în loc de rime apar asonanțe.

versiune, într-adevăr, este suspectă de a nu mai fi întru totul populară, rezultată, așadar, dintr-o tradiție orală neîntreruptă, ci de a fi „contaminată" (în sensul filologic al termenului) de cea a lui Alecsandri[5].

În cartea mea din 1968 am utilizat pentru comparația pe care am încercat s-o ilustrez și s-o propun din nou aici 9 versiuni românești, destul de vechi pentru a putea să nu se resimtă de influența variantei lui Alecsandri, 4 versiuni culese între 1941 și 1943 de la românii din fosta Iugoslavie și versiunea maghiară amintită mai sus.

2. Astăzi, la mai mult de 25 de ani de la apariția cărții mele, confruntarea cred că poate fi reluată. Este vorba de a lua în seamă un grup de versiuni maghiare importante, pe care atunci nu le cunoșteam.

Dar, înainte de toate, avem acum la dispoziție cea mai veche versiune românească, cea extrasă din caietul lui Ioan Șincai (1794). Această versiune a fost publicată de-abia în 1993 de Al. Dobre, care o reia, la rândul său, dintr-o publicație a Elenei Mihu din revista „Școala Ardeleană" de la Târgu Mureș, februarie 1992. Din păcate, editarea nu este deloc satisfăcătoare, dar nu în așa măsură, totuși, încât să nu ne permită a o examina. În caiet, textul trebuie să fie scris cu litere chirilice, în timp ce varianta pe care o avem e o transliterare nu știm cât de fidelă. În plus, ar fi util de cunoscut, pentru un examen comparativ, și celelalte texte publicate sau inedite din caietul lui Șincai. Sperăm să apară curând o reproducere fotografică a caietului și ediții și studii îngrijite[6]. Această versiune (pe care o numim: Ș.[7]) este absolut prima în sens cronologic, anterioară tuturor versiunilor mai vechi: cea a lui Alecsandri (1850), cea mai veche versiune maghiară (culeasă, cum am amintit, în 1843, chiar dacă editată numai

---

[5] Cf. Bîrlea 1967, p. 342.

[6] Nu reiese din articolul lui Dobre unde se păstrează caietul lui Șincai. Poate această informație va fi fiind cuprinsă în primul articol al Elenei Mihu, publicat tot în revista „Școala Ardeleană", în ianuarie 1992. Anumite amănunte, nu fără importanță, rămân cu totul obscure. Dacă, precum se pare, Dobre n-a făcut decât să preia textul de la Elena Mihu, cum de scrie: „Am intrat în posesia acestei informații [despre *Miorița* lui Șincai] [...] pe căi ocolite și cu o anume dificultate. Așa se explică de ce, în stadiul actual al cercetării, nu putem da un răspuns complet tuturor problemelor pe care, pe bună dreptate, le ridică textul și descoperirea despre care vorbim". Examenul textului (limbă, metrică, conținut) ne-a convins, totuși, de faptul cel mai important: că *Miorița* lui Șincai nu este o mistificare. Numai un falsificator de geniu ar fi putut confecționa un text cu caracteristici atât de verosimile, mai ales prin neregularitățile sale.

[7] Textul se găsește în Dobre 1993, p. 137 și provine, după spusele autorului, dintr-un articol intitulat *Din manuscrisele lui Ioan Șincai (1794)* (cu precizarea „comunicate de d-ra Elena Mihu") din revista de la Târgu Mureș „Școala Ardeleană", II, 1992, nr. 5, p. 7. Chiar dacă anumite circumstanțe rămân mai puțin clare (de exemplu nu se știe unde se păstrează manuscrisul lui Șincai – după câte se pare, într-o bibliotecă din Transilvania), textul, repet, mi se pare cu siguranță autentic.

în 1956), cea mai veche colindă *Miorița,* cea a lui Atanasie Marienescu (1859; reprodusă în Fochi 1964, p. 613, n. CXVII).

În acest punct, pentru a evita orice echivoc, amintesc că, deoarece versiunea lui Șincai și cea maghiară au rămas inedite, în timp ce aceea a lui Marienescu, cum nota Bîrlea (1967, p. 339), s-a bucurat de un ecou redus, versiunii lui Alecsandri îi revine în continuare un loc proeminent, chiar dacă nu unic, în istoria *Mioriței.*

3. Iată textul lui Șincai:

Aude-să, doamne, aude
Peste cel plăiuț de munte
Un șuier, doamne, șuier
Că acolo, doamne,
Sunt numai trei păcurărași
Doi îs cei mari
Și-s veri primari
Unu-i mic și-i străinel.
Acel mic și străinel
Că la apă l-au mânat
Până-în apă au umblat
Foarte mult l-au judecat
Ca pe dânsul să-l omoare
Oile să i le ee
Da el când din apă au venit
El numai au avut
O mioară zdrăvioară
Și înainte a eșit
Ci din grai aș-au grăit.
– Dragii mei verișori,
Dacă pe mine mi-ți omorî
Lângă mine puneți
Fluerul de dreapta
Bucinul de-a stânga
Că când vântul a sufla
Fluerul a fluera
Și bucinul a bucina
Numai răsunul
Că mi-a răsuna
Peste munți numai la ai mei doi părinți
Și răsunul și me-a merje
Peste brazi la a mei frați.
Într-o verde dumbrăviță
Este o rece fântâniță

La acee răce fântâniță
Sunt 2 luminiță
Da nu-s luminiță
Că-s ochi(i) șerpelui
Că macar cât le-a ploua și le-a ninje
Acelea nu să vor stânje,
Că șerpele au mâncat
Numai un voinic a scăpatu
Ceptu lui le-au mâncat jumătate
Jumătate de cuțite de arămite
Cu iele fu-ntins
Da el din grai așa au grăit:
– Cine a veni să mă scoată
Vină frate și vină tată, și vină maică
Oile mi le-au luat
Și mâna mi-au tăiat
Și m-au legat
Cu spatele la brad.

4. Să examinăm acest text din diferite puncte de vedere.

4. 1. *Limbă.* Examenul este extrem de delicat. Varianta furnizată de Dobre este, cum am spus, rezultatul unei transmiteri a textului care a constat, foarte probabil, în următoarele faze: execuție, transcriere în caractere chirilice de către Șincai, transliterare în caractere latine de către Elena Mihu, tipărirea de către Mihu, copie a lui Dobre, tipărire de către Dobre. Acest lanț nu poate să nu fi lăsat urme. Ca urmare, limba apare, în bună parte, coincidentă cu cea literară. Totuși, mai ales în a doua parte a textului, sunt prezente unele trăsături dialectale, cum e de așteptat, dat fiind că textul ar trebui să se localizeze, cel mai probabil, nu departe de Târgu Mureș (familia Șincai era originară din Râciu, aproape de Târgu Mureș). Natural, caietul ne-ar putea da mai multe informații asupra zonei din care a fost culeasă balada[8].

Din acest motiv, ni se pare potrivit să ținem cont numai de datele așa-zicând pozitive, adică de *prezența formelor dialectale*, și nu de cele negative, adică de absența dialectalismelor, pentru că absența ar putea depinde de o intervenție normalizantă care poate să se fi petrecut în diferite momente, mai ales ale delicatei operații de transliterare[9].

[8] Nu este, totuși, o contradicție între puținele caracteristici dialectale din prima parte și cele din a doua: *să* pentru *se* se găsește în v. 1 și 40; 31 *merje* se confirmă în 39 *ninje* și 40 *stânje*. Lipsa acordului lui *a* din v. 32 este o trăsătură întru totul generală.

[9] În v. 31 și 40, textul lui Dobre conține două greșeli de tipar evidente: *răunul* pentru *răsunul* și *acela* pentru *acelea*. Nu vreau să-l învinovățesc de acest lucru (mi se întâmplă și mie de multe

Astfel, de exemplu, în timp ce ţinem cont de palatalizarea lui [pj] în 43 *ceptu* (literar: *pieptul*), trecem peste faptul că nu apare fenomenul paralel [mj]>[mń], prin care, unde avem *mioară*, ne-am aştepta la *mnioară*, pentru că e posibil ca grafia literară să fi înlocuit la un moment dat o formă dialectală. Dacă vom avea cândva o fotocopie a caietului, vom şti mai multe despre acest lucru.

În acelaşi fel, nu ţinem cont nici de faptul că, dacă avem [ʒ] pentru [dʒ] (31 *merje*, 39 *ninje*, 40 *stânje*), ne-am aştepta şi la [ʃ] pentru [tʃ], în timp ce avem, constant, [tʃ] (2 *cel*, 6 *cei*, 24, 27 *bucinul* etc.). Ideea de a încerca o localizare a textului pe baza prezenţei lui [ʒ]şi [tʃ]şi a absenţei lui [dʒ]şi a lui [ʃ] ar putea fi tentantă, dat fiind faptul că există arii, cum este Crişana (N-V), în care coexistă [ʒ]şi [tʃ]. Dar, în timp ce înregistrarea lui [ʒ] e un fapt sigur, lipsa lui [ʃ] se poate datora multor factori şi nu trebuie exclusă posibilitatea ca acel fenomen să fi existat, la origine. Prudenţa ne impune să nu utilizăm aceste date negative (precum şi altele similare).

În acelaşi mod, nu vom căuta o arie în care poate exista o oscilaţie între acordul şi lipsa acordului articolului genitival *a*, neacordat în 32 *a mei fraţi*, dar acordat în 30 *ai mei doi părinţi*: această a doua formă se poate datora influenţei literare. Acelaşi lucru e valabil şi pentru *-l* final absolut, absent în 43 *ceptu*, dar prezent în toate celelalte cazuri (13 *dânsul*, 31 *răsunul* etc.), pentru *-u* final doar în 42 *scăpatu* (care va rima, totuşi, cu 41 *mâncat*, încât valoarea sa va fi mereu aceeaşi, şi anume probabil cea fără *-u*).

Odată făcută această precizare, rămân următoarele fapte dialectale pozitive care trebuie luate în seamă (în înregistrarea lor ţinem cont mai ales de varietăţile din Transilvania):

Vocalism

1. Trecerea lui *e* la *ă* după *ş*, *ţ* şi *r*: 1 *aude-să*; 40 *să vor stânje*; 36, 37 *luminiţă* (pl.); 34 răce. Fenomenul este foarte răspândit. Apare, între altele, în graiurile bistriţene (Rusu 1959, p. 63) şi crişene (Uriţescu 1984, p. 290).

2. *e* accentuat, probabil [ɛ], reducere a lui *eá* metafonic, în timp ce limba literară îl reduce la *a:* 41 *şerpelui* pentru *şarpelui*. Nu am reuşit să localizez acest fenomen.

3. *a* pentru *ă* în poziţie protonică: 39 *macar*, e prezent în Transilvania în zona Munţilor Apuseni (Marin şi Marinescu 1984, p. 359). Ne-am putea gândi şi la faptul că *a* este accentuat ['makar]: forma, neînregistrată în DLR, există în Transilvania (comunicare personală a lui Andrei Avram).

---

ori), dar este limpede că pot exista şi alte infidelităţi, fie datorate lui, fie Elenei Mihu. Problema cea mai gravă rămâne, oricum, transliterarea din chirilică, executată, cel mai probabil, de prima.

Consonantism

4. Palatalizarea lui [pj]: 43 *ceptu*. Grafia *ce* poate reda [tʃ], dar și [c'], probabil nu [t']. Formele sunt răspândite în toată Transilvania (Marin și Marinescu 1984). Pentru N–E, în general, vezi Țâra 1979, p. 549; pentru Crișana, Urițescu 1984, p. 296. Faptul e confirmat de geografia lingvistică: în ALR I, harta 39 PIEPT: [tʃ] apare în zona Năsăudului, cu extinderi spre V, aria fiind cuprinsă între punctul 360 (Romuli) la N și Mureș la S; mai extinsă pare aria lui [t'] care urcă până în Maramureș și ajunge, în N–V, până la granița maghiară.

5. Fricatizarea lui [dʒ]>[ʒ]: 31 *merje*, 39 *ninje*, 40 *stânje*. E un fenomen general în tot nordul, prezent mai ales în N–E (Țâra 1979), în zona Bistriței (Rusu 1959, p. 67) și în Crișana (Urițescu 1984, p. 285).

Morfologie

6. Lipsa acordului în 32 *a mei frați*. Fenomen general în tot nordul și mai ales în Transilvania (Marin și Marinescu 1984, p. 373).

Concluzie

Unele fenomene sunt foarte răspândite și nu sunt utile pentru o localizare mai precisă a textului (1, 5 și 6). Toate sunt însă obișnuite în Transilvania, la care ne duc trăsăturile 3 și 4. Trăsătura 4 trimite în special la N–E, trăsătura 3, în a doua interpretare posibilă, la Munții Apuseni (V) sau din nou în Transilvania în general.

În oricare caz, nu suntem departe de Târgu-Mureș: Șincai trebuie să fi cules varianta nu prea departe de casă.

4. 2. *Metrică*. Așa cum a fost publicată, balada pare a fi constituită din 52 de versuri. Calculul depinde de restituirea grafică a lui Dobre, variantă la care se pot adăuga, justificat, trei versuri, cum vom vedea. Lungimea versurilor e neregulată. Prevalează otonarii (versurile de opt silabe) și senarii (cele de șase), tipice pentru metrica tradițională românească, dar care nu se întâlnesc, în general, niciodată în aceeași baladă (Brăiloiu 1954). Există, după calculul meu, 20 de otonari și 12 senari (dar sunt posibile și calcule, într-o anumită măsură diferite); câteva versuri se apropie de acestea cu una sau cu două silabe, iar altele au o măsură nedefinibilă. În câteva cazuri, cum sunt v. 30, 39, 48, avem de-a face în mod sigur cu contopirea unor versuri, dar a unor versuri aparent neregulate, încât nu pot fi divizate cu siguranță. Ne aflăm deci în fața unui caz clar de anisosilabism.

Ca și amestecul versurilor de măsuri diferite, anisosilabismul este cu totul contrar tradiției metricii populare românești, în care numărul silabelor este în general riguros respectat.

Să amintim că întreaga tradiție a *Mioriței* constă în senari. Face excepție doar Transilvania, care prezintă un mare număr de texte, fie destul de vechi, fie recente, în otonari, cum se poate vedea în culegerea lui Fochi din 1964[10].

Cum se pot explica cele două anomalii metrice: amestecul celor două tipuri de versuri și anisosilabismul? Unica soluție care mi se pare posibilă este cea care le raportează nu la execuția originară, ci la dificultățile de transcriere pe care trebuie să le fi încercat Șincai[11].

În orice caz, discuția aceasta, ca și cea asupra limbii, ar putea fi mai limpede prin cunoașterea întregului caiet al lui Șincai.

În ce privește rimele, versurile sunt:

de 7 ori rimate perechi
de 3 ori rimate câte 3
o dată există o secvență de 4
o dată una de 5
20 de versuri nu sunt rimate.

Și de această dată ne aflăm în afara canoanelor comune, chiar dacă nu într-un mod la fel de grav. În special numărul perechilor rimate, circa 27%, este cu mult inferior datelor lui Brăiloiu (68,73%), iar cel al versurilor izolate mult mai mare: 21%, față de 9% și 6%.

Și această neregularitate se datorează acelorași cauze ca mai sus: greutățile în fața cărora s-a găsit culegătorul, legate – fapt pozitiv – de lipsa voinței sale de intervenție.

4. 3. *Unele elemente de conținut.* Conspiratorii sunt, ca în Alecsandri și Dens. IV, V, VI, doi;

sunt veri primari, ca în Dens. IV, VI, XIV și XVIII, în FMold 45 și în FExt 11, 12 și 13 (siglele se referă la Renzi 1968, p. 107, tab. II)[12].

Cum se vede, Ș. se înscrie în cadrul versiunilor mai vechi sau, în orice caz, cu autoritate, fără să coincidă total, cum e și logic, cu nici una dintre acestea.

Îndepărtarea ciobănașului „la apă", adică să ia apă (v. 10 și 15), se regăsește în diferite variante din Transilvania (Fochi 1964, XXI, XCVII...).

---

[10] Chiar în textele transilvănene din Fochi 1964 pot fi găsite confirmări ale fiecărui vers din Ș., începând cu primul, prezent în formă identică sau aproape identică în XX, XLI, XLVII, LXXII, XCVII, XCIX (dar și redus la șase silabe, ca în LXXXIII, XC, Anexă LXI și CXV). *La apă* din v. 15 se regăsește în XX etc.

[11] Singularitatea aranjamentului metric nu mi se pare, totuși, de natură a pune la îndoială originalitatea documentului. Dimpotrivă, concordanțele cu aria transilvăneană vin în favoarea autenticității: folosirea, chiar dacă nu exclusivă, a versurilor de opt silabe; corespondențele dintre versuri; limbă.

[12] Aceste elemente se regăsesc, toate, din belșug, în materialele din Transilvania. Complotiștii (cel mai adesea doi) sunt veri, în timp ce ciobănașul este străin (Trans. XVII, XXI. XLII, L...). Dar aceasta se petrece și în alte regiuni (complotiștii sunt veri, iar ciobănașul străin în Ban. CCCXXVIII, Munt. CCCLXXI, Moldova DXXXI...). Siglele trimit la Fochi 1964.

Pentru apariția mioarei și pentru rolul ei redus, vezi *infra*.

Versurile 30 și 32 (și 48) introduc părinții și frații, unde în Alecsandri și în cea mai mare parte a tradiției avem numai mama. O lărgire a sferei se găsește în cele mai multe versiuni maghiare (în parte din aceeași arie geografică), dar în care apar mama și surorile, într-un cadru care cuprinde casa, grădina și alte amănunte care aici nu există.

De la v. 33 la 45 se inserează tema șarpelui, fără legătură cu ceea ce precedă, nici cu ceea ce urmează. Trebuie, din nou, să ne gândim la un fapt de fidelitate a lui Șincai față de execuția pe care trebuie s-o fi ascultat. Asemenea intruziuni sau contaminări sunt comune – mai neobișnuit este să le respecte culegătorul. O contaminare asemănătoare, dar mai fericită, este, de exemplu, cea a „maicii bătrâne", în care o mamă bătrână își caută fiul și întreabă despre el Dunărea, Ceața, Soarele, Luna și Vântul[13]. Această temă este adeseori inserată fără incoerențe în versiunile *Mioriței* (deja la Alecsandri, v. 90-107), datorită coincidenței cu tema mamei care și-a pierdut fiul și îl caută.

În cazul *Mioriței* lui Șincai, contaminarea pleacă de la v. 33-34, în care sunt evocate o pădure și o fântână. De aici ar fi trebuit să se treacă, probabil, la o căsuță cu grădină, frecvente în variantele maghiare. Cuvântul-rimă *fântâniță* face să apară, în schimb, *luminiță,* iar acest cuvânt face să apară o metaforă a ochilor unui șarpe. Se inserează astfel un pasaj din balada *Șarpele* (sau *Balaurul* sau *Mistriceanul*)[14].

Urmărind versiunea lui Păsculescu din 1910 (în Amzulescu 1964, nr. 4, p. 323-333), vedem că un copil, Mistriceanul, care plânge întotdeauna, este blestemat de mamă-sa, care-l condamnă să fie înghițit de un șarpe. Devenind flăcău, Mistriceanul se pierde într-o pădure unde, la un moment dat,

văzu două scântei de foc,
alea nu sunt scântei de foc,
ci sânt ochii Șearpelui,
șearpelui, procletului...

– similare versurilor 36-39 din Șincai.

[13] E tipul 23/1 din Amzulescu 1964, vol. I, p. 121-122.

[14] Este vorba de tipul 7 din catalogarea lui Amzulescu 1964, vol. I, p. 112-113 și 323-333, unde e reprodusă versiunea lui Păsculescu, din care vom da câteva versuri în text. Vezi și Amzulescu 1981, p. 64-98 și 257-262, cu un text nou înregistrat de același Amzulescu în 1962.

Chiar acest text este examinat, în cheia unei interpretări „ezoterice" (în sens restrâns), de Lovinescu 1993. La sfârșitul analizei sale Lovinescu indică analogia dintre balada *Șarpele* și *Miorița*, asimilare depistată la nivelul profunzimii ezoterice. Nu putem accepta această analogie, care are ca punct de plecare ideea reintegrării cosmice a păstorului, punct pe care l-am respins cel puțin la nivelul profund la care se referă autorul. Rămâne analogia superficială a morții tânărului, care, alături de elementul de trecere dat de lumini (casă luminată / ochii șarpelui, pe care-l găsim în text), va fi provocat contaminarea.

Există, e adevărat, şi o analogie, între istoria *Şarpelui* şi cea a *Mioriţei*. În amândouă este vorba de un tânăr condamnat să moară. Dar, spre deosebire de *Mioriţa*, tânărul din *Şarpele*, care e un voinic, se apără şi, cel puţin în unele versiuni, fuge de moarte. Şarpele îl înghite pe băiat pe jumătate, dar, din cauza armelor pe care acesta le poartă la brâu, nu reuşeşte de tot. E vorba de un detaliu care, în mod cu totul incoerent, condamnă versurile 41-45[15].

După ce versurile de până la 44 sau 45 deviaseră pe tema străveche a luptei dintre şarpe (sau dragon) şi erou, cu v. 44 ne întoarcem la *Mioriţa*, cu ajutorul, de această dată, al pumnalelor eroului, evocate în v. 44. Sunt pumnalele care l-au ucis pe ciobănaş. În versurile finale, ciobănaşul îi cheamă pe fratele său, pe tată şi pe mamă să vină să-i ia trupul; între timp, aminteşte furtul oii (şi cu aceasta, reîntoarcerea la *Mioriţa* este evidentă) şi cruzimea execuţiei.

Lipseşte, deci, din versiunea noastră, tema nunţii ciobanului, temă a cărei slăbiciune constă, desigur, în a fi ultima şi nu esenţială din punct de vedere narativ. Narativ vorbind, într-adevăr, balada sfârşeşte cu omorul; informaţia despre acesta sub formă de nuntă e un adaos de cea mai mare importanţă poetică şi, am spus-o, antropologică, dar din perspectivă pur narativă poate fi neglijată, iar aici, ca şi în multe alte versiuni, lipseşte. Cealaltă temă, cea a testamentului, se găseşte în v. 20-29, poziţie pe care o ocupă în multe versiuni.

Descoperirea acestui nou text, demn de respect prin vechimea sa neîndoielnică şi cu siguranţă fidel unei execuţii vechi, completează cunoştinţele noastre asupra *Mioriţei*. O *Mioriţă* pe care, mai puţin ca oricând, avem dreptul s-o identificăm cu cea a lui Alecsandri.

În sfârşit, pentru o confruntare globală cu întreaga tradiţie a baladei, textul acesta trebuie să fie plasat între celelalte printr-o comparare generală, care să privească întreaga structură. Principalele episoade ale *Mioriţei*, nu toate obligatoriu prezente în diferite versiuni, sunt, fără a ţine seamă de ordine:

1) testamentul păstorului
2) complotul şi asasinarea tânărului
3) mioara năzdrăvană îi revelează ciobănaşului complotul
4) păstorul le spune asasinilor săi să prezinte mamei sale moartea ca o nuntă.

O idee comună în folcloristica românească este că nucleul originar al poeziei se găseşte în primul motiv, cel al testamentului păstorului. Al doilea ar

---

[15] Versurile 38-40, în care se spune că nici ploaie, nici nea nu pot stinge luminile (adică lumânările), îşi pot găsi o întâlnire (chiar dacă nu precisă) în balada *Meşterul Manole* (Amzulescu 1964, vol. III, p. 44, v. VII-VIII). Dar nu aş exclude că se pot găsi confirmări/verificări mai precise şi mai pertinente în, eventual, câte o baladă rituală, de unde pleacă adesea materialul folosit în cântecele profane.

reprezenta o amplificare epică, al treilea și al patrulea sunt două adăugiri mai târzii (v. Fochi 1964, cap. XV; cf. Renzi 1968, p. 126-127).

Se susține deci o prioritate nu numai logică, ci și cronologică a elementului atestat mai frecvent. Dar această operație nu e legitimă: frecvența textelor derivate unul dintr-altul nu poate dovedi nimic[16].

După Fochi și independent de el, și Bîrlea 1967, care susține anterioritatea *Mioriței*-colind asupra baladei, identifică nucleul originar al colindei în testamentul ciobanului, ajungând pe alt drum (și cu altă autoritate) la aceleași concluzii.

Personal, aș lăsa nerezolvată problema originii, care mi se pare periculos de asemănătoare cu chinuitoarele întrebări asupra originii *romances*-urilor spaniole, a *chansons de geste*-lor sau chiar cu chestiunea homerică.

Dar, după câte se pare, problema *romances*-urilor spaniole ne poate învăța ceva: s-a crezut vreme îndelungată că epica lungă ar fi fost născută prin asocierea unor texte scurte (*romances*-urile); apoi, după Milá y Fontanals (1874), s-a crezut contrariul, că *romances*-urile sunt fragmente de epică lungă; astăzi se crede că multe *romances* nu au legătură cu epica (Deyermond 1973).

Aceste exemple ne sugerează că astfel de probleme de anterioritate se rezolvă greu și că e bine să nu crezi în formule cu valoare generală.

Cazul variantelor maghiare oferă un exemplu limpede în sensul acesta. În sinteza sa din 1961, Faragó, cercetătorul care a depus cea mai mare energie pentru culegerea și interpretarea textelor *Mioriței* maghiare, își asumă chiar premisele înșirate mai sus. Dar, odată asumate, Faragó se găsește în dificultate în sarcina sa încercând să reconstituie în ce fază s-au format versiunile maghiare (1961, p. 363).

Într-adevăr, nota Faragó, dincolo de părțile care ar fi mai vechi (1 și 2), apare cea mai recentă (4), dar este aproape total absentă cea intermediară (3), care apare o singură dată. Admițând, cu Fochi și Faragó, că elementele mai vechi trebuie să fie cele mai frecvente, datele rămân neinterpretabile.

Dacă se renunță însă la această asumare, pe care eu am respins-o încă în 1968, versiunile maghiare, împreună cu materialul mai vechi, incluzându-l acum și pe Ș., mărturisesc ceva mai general și, după mine, și mai important, anume că tot întregul era deja în circulație de la început, deci din timpul lui Alecsandri și de mai înainte.

Dar de ce mioara apare în baladele maghiare o singură dată? Și să amintim că și în repertoriul românesc nu e rară *Miorița* fără „mioriță".

Desigur, fiindcă imaginea ei nu e cu totul esențială pentru istorisire. Funcția sa e, într-adevăr, aceea de a anunța ciobănașului complotul urzit împotriva lui.

[16] Vezi Renzi 1968, p. 101.

Dar această funcție poate fi asumată mai simplu, chiar dacă mai puțin sugestiv, de înșiși complotiștii:lucrul acesta se petrece nu numai în diferite versiuni maghiare, ci și în multe românești.

Astăzi examenul textului respectabil care este Ș. pare a ne face să vedem această operație chiar *in statu nascendi*. În v. 17-18 apare mioara năzdrăvană și se anunță că va vorbi. Dar în v. 20 cel care ia cuvântul e ciobanul însuși. Și pare a fi la curent cu proiectul de a-l asasina al tovarășilor săi. Probabil complotul ar fi trebuit să-i fie anunțat, ca în versiunea lui Alecsandri, de mioară, dar versurile lipsesc. Încă o dată, Șincai, spre deosebire de marele său succesor, a renunțat la a „întocmi" propria-i versiune. Astfel, în textul său mioara apare, și aceasta este o altă mărturie a originalității sale, dar nu-și dezvoltă rolul, iar aceasta arată cum, mai pe urmă, a putut fi, de atâtea ori, omisă.

În concluzie, dacă, pe de o parte, versiunea lui Șincai poartă însemnele unei neglijențe extreme, pe de alta, acesta este semnul renunțării totale la orice intervenție. Deci, cum am văzut, la regularizare, la înfrumusețare, la interpretare chiar.

Neglijența se transformă, deci, din element negativ într-unul pozitiv. Și mulțumim soartei care ne-a dat în Șincai un transcriptor neîndemânatic, care s-a abținut să intervină în text. Este vorba de o situație în mod special favorabilă și, putem spune, excepțională, dat fiind că textele culese mai demult sunt în general mai elaborate, cum am spus. Trebuie să-i mulțumim lui Șincai de a ne fi dat un text, dacă putem spune așa, în stare „sălbatică".

Apendice. Pentru a judeca din punctul de vedere al autenticității fragmentele singulare ale lui Alecsandri nu ne sunt suficiente comparațiile cu alte versiuni ale *Mioriței*, ci e necesară și cunoașterea altor balade și a altor genuri folclorice. Iată un exemplu în acest sens.

Nici în Ș. nu se găsește nici o urmă a celebrului, excepționalului vers inițial al lui Alecsandri „pe-o gură de rai". Că versul, care nu se găsește în nici una dintre versiunile mai vechi, nu este autentic este o ipoteză deja avansată de Schwarzfeld 1888 și reluată de mine în 1968 (Renzi, p. 114-116). Ș. prezintă o imagine a muntelui *fără metafora paradisiacă:*

Ș. 2 Peste cel plăiuț de munte.

Dacă nici un text al *Mioriței* (baladă sau colindă) nu prezintă imaginea metaforică a unei pante paradisiace, adică frumoasă ca în rai, versuri similare se pot găsi în colindele creștine. În „colinda drumării" (sau colinda arborilor), care o prezintă pe Maica Domnului călătorind cu Iosif și Iisus către Bethleem, se găsesc versuri ca:

Plimbă-și Maica Domnului
(...)
sus pe plai, Doamne, de rai
cân' fu la mijloc de plai

(Bartók, 105a = 105 b)

Dinaintea raiului
Primbă-și Maica Domnului

(în Viciu 1914, n. XLIX, Hațeg)

În al doilea caz, scena se desfășoară chiar în rai; dar chiar și în primul caz scenariul este ca iluminat de o lumină divină. În ambele cazuri este vorba de o vale a raiului, nu de o vale de rai, paradisiacă. Nu este, pe scurt, nici o metaforă, ci doar o expresie propriu-zisă[17].

BIBLIOGRAFIE

Amzulescu, 1964 = Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, București, 3 vol.

Amzulescu, 1981 = Al. I. Amzulescu, *Cântecul epic eroic*, București, Editura Academiei.

Blaga, 1994 = L. Blaga, *Lo spazio mioritico*. Traduzione e note di R. Busetto e M. Cugno. Introduzione di M. Cugno, Alessandria, Ed. dell'Orso.

Bîrlea, 1967 = O. Bîrlea, *Miorița colindă*, în „Revista de etnografie și folclor", 12, nr. 5, p. 339-347.

Brăiloiu, 1946 = C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine (la Mioritza)*, Genève, Tipographie Kundig. În italiană, în C. B., *Folklore musicale*, Roma, Bulzoni, 1978, vol. I, p. 126-133.

Brăiloiu, 1954 = C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines", 2, p. 8-53; și în *Opere*, vol. I, București, 1967.

Caracostea, 1941 = D. Caracostea, *Sentimentul creației și mistica morții*, în „Revista Fundațiilor Regale", VIII, nr. 6, p. 608-620; în *Poezia tradițională română*, vol. I, București, 1969, p. 296-309.

Cepraga, 1995 = Dan Octavian Cepraga, *Graiurile Domnului. Colinda creștină tradițională*, Cluj-Napoca, Clusium.

Deyermond, 1973 = A. D. Deyermond, *Historia de la literatura española*, I. *La Edad Media*, Barcelona, Ariel.

Dobre, 1993 = A. Dobre, *O descoperire de senzație: „Miorița" înregistrată la 1794!*, în „Revista de etnografie și folclor", 38, nr. 1/2, p. 135-138.

Eliade, 1970 = M. Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe orientale*, Paris, Payot.

Faragó, 1961 = I. Faragó, *Variantele maghiare ale Mioriței*, în „Limbă și literatură", 5, p. 357-369.

Fochi, 1964 = A. Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*. Cu un studiu introductiv de P. Apostol, București, Editura Academiei.

[17] Vezi Cepraga 1995, p. 33 și urm. și textele la p. 115 și urm.

Lovinescu, 1993 = V. Lovinescu, *Interpretarea ezoterică a unor basme populare românești*, București, Cartea Românescă.

Marin și Marinescu, 1984 = Maria Marin și Bogdan Marinescu, *Graiurile din Transilvania*, în *Tratat de dialectologie românească*. Coordonator: Valeriu Rusu, Craiova, p. 354-390.

Mușlea, 1925 = I. Mușlea, *La mort-mariage, une particularité de folklore balkanique*, în *Mélanges de l'école roumaine en France*.

Renzi, 1968 = L. Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, Firenze, Olschki.

Rusu, 1959 = Gr. Rusu, *Schiță a sistemului fonologic al graiului bistrițean*, în CL, IV, p. 61-71.

Schwarzfeld, 1888 = M. Schwarzfeld, *Poeziile populare din colecția Alecsandri sau cum trebuie culese și publicate cântecele populare*, în „Contemporanul", nr. 7, p. 80-96; apoi ca plachetă, Iași, 1899.

Stahl, 1938 = H. H. Stahl, *Filosofare despre filosofia poporului român*, în „Sociologie românească", III, nr. 3-4, p. 104-119.

Țâra, 1979 = V. D.Țâra, *Graiul din nord-estul Transilvaniei*, în „Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice", seria A, nr. 1, p. 347-355.

Urițescu, 1984 = D. Urițescu, *Subdialectul crișean*, în *Tratat...*, p. 284-319.

(În românește de Nicolae Mocanu)

Università di Padova
Istituto di Filologia Romanza
35100 Padova, Via Beato Pellegrino, 1
Italia